



La représentation du monument dans l'oeuvre gravé de Jean Duvet (v. 1485- ap. 1562)

Catherine Chédeau

► To cite this version:

Catherine Chédeau. La représentation du monument dans l'oeuvre gravé de Jean Duvet (v. 1485- ap. 1562). 2011. halshs-00578420

HAL Id: halshs-00578420

<https://shs.hal.science/halshs-00578420>

Preprint submitted on 20 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA REPRÉSENTATION DU MONUMENT DANS L'ŒUVRE GRAVÉ DE JEAN DUVET (v. 1485 - ap. 1562) *

CHÉDEAU Catherine
Université de Franche-Comté
Laboratoire des Sciences
Historiques (EA 2273)

Dans son acception première, le terme de « monument » renvoie au souvenir. Il s'agit d'une « construction faite pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque personnage illustre, ou de quelque événement considérable »¹, une « œuvre créée de la main de l'homme et édifée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre) »². Le monument est donc par essence un ouvrage commémoratif. Dans le langage courant et au sens propre, le terme de « monument » renvoie de façon presque systématique à une œuvre que personne ne peut oublier, à une réalisation qui frappe la vue par des dimensions imposantes. Dans ce cas, tout *artefact* est susceptible d'être un « monument », même s'il s'agit la plupart du temps d'une structure architecturale. Au sens figuré, on emploie ce terme pour désigner une œuvre qui marque l'esprit pour ses qualités morales et/ou intellectuelles et qui possède une valeur d'exemplarité. Ce glissement sémantique résulte du passage de l'objet physique à l'objet symbolique, de l'individuel au collectif. Est « monument » toute création qui rassemble un groupe autour d'une idée commune³. Mais il demeure également que le statut de « monument » n'est pas éternel –ce qui n'est pas le moindre des paradoxes– et qu'une même œuvre peut avoir valeur de monument à une période donnée pour des raisons différentes dans des groupes distincts ou conserver indemne sa valeur de monument sur la longue durée mais en se chargeant de significations qui peuvent évoluer au fil du temps.

Quel que soit le sens donné au « monument », celui-ci peut devenir un motif codifié ayant différentes fonctions dont celle de définir le lieu et le moment d'une histoire, donnant ainsi en raccourci certaines clefs de compréhension lorsqu'il est transposé et repris dans une autre technique, c'est-à-dire représenté et intégré dans un autre contexte (phénomène de la double appropriation). Mais le contenu ne peut être perçu immédiatement par le spectateur que si le monument a conservé des caractéristiques qui lui sont propres et surtout qui sont reconnues par tous. De ce fait, il appartient à la catégorie des « objets figuratifs » ainsi que le définit Pierre Francastel⁴ et la différence fondamentale existant entre un monument et un objet

*Ce texte est la version actualisée pour la bibliographie d'un article destiné au colloque international *La représentation du monument de la Renaissance à nos jours*, organisé par le CEMERRA, sous la direction d'Étienne Jollet et Claude Massu qui s'était tenu à Aix-en-Provence les 9 et 10 mai 2003.

¹ D'après le Littré : « Édifice imposant par sa grandeur, sa beauté, son ancienneté. Certains grands ouvrages de la nature. Ouvrage durable de la littérature, des sciences et des arts ». D'après le Larousse : « Ouvrage d'architecture considérable par sa masse, sa magnificence ; œuvre majestueuse, imposante, durable dans un genre quelconque. Œuvre ou action remarquable par son énormité ».

² RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence, sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris, Seuil, 1984, p. 35.

³ L'expression courante de « monument commémoratif » constitue un exemple significatif de cette extension sémantique.

⁴ Voir en particulier : « Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine », *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1965, p. 211- 238 ; *La figure et le lieu*, Paris, Denoël, 1967, p. 63-107.

figuratif serait donc l'aspect rétrospectif, la dimension historique qui se charge d'un caractère exemplaire et idéal.

Tout le monde sait qu'à la Renaissance émerge une nouvelle forme de conscience historique et que se manifeste une recherche sur les vestiges du passé (c'est-à-dire de l'Antiquité) qu'il s'agisse de textes et d'inscriptions (dans un premier temps) ou d'œuvres d'art (principalement d'architecture et de sculpture). Certaines œuvres antiques acquièrent donc à ce moment-là pour des raisons diverses (bon état de conservation, sources de connaissance, modèles de beauté idéale) une valeur mémoriale. Elles deviennent des « monuments » dans le sens où « d'un vestige matériel du passé, dépourvu à l'origine de toute valeur commémorative, elles sont reconnues aptes rétrospectivement à évoquer par leur seule présence un temps révolu », ce que Riegl appelle un monument non-intentionnel⁵. Enfin, elles sont reconnues pour détenir une valeur d'exemple et pour être des modèles à suivre.

Compte tenu de ces énoncés, il paraît légitime de s'interroger sur l'œuvre de l'orfèvre et graveur français Jean Duvet dont la production s'étend de 1520 environ à 1556 au moins, à un moment où la Renaissance prend son essor en France⁶. En effet, nous sommes en présence d'un artisan qui cherche à dépasser le cadre de sa spécialité tout au long de sa carrière et semble revendiquer une certaine ambition artistique et créatrice. Pour preuve, signalons la gravure placée en frontispice de l'*Apocalypse figurée* qui représente saint Jean perdu dans sa méditation, désignant de l'index son livre achevé et tenant dans l'autre son stylet. Mais sur la table sont aussi posés un burin ainsi qu'une plaque de cuivre au sommet arrondi qui évoquent à la fois la forme de son *Apocalypse* et les tablettes de cuivre sur lesquelles il apposait sa signature. Sans doute faut-il voir dans cette gravure une auto-projection de l'artiste où il insiste sur le parallèle entre la condition de l'Évangéliste et la sienne, une méditation sur la mort et la création⁷.

Il s'agit de déterminer si cet artiste a été sensible au concept de monument, d'étudier la façon dont il utilise l'architecture et enfin, d'établir comment Jean Duvet s'inscrit dans l'expression figurative de son temps. Les exemples seront choisis pour certains dans le cycle de l'*Apocalypse figurée*, ce qui donne une connotation particulière puisque est en réalité évoquée ici la Jérusalem céleste, cité idéale par excellence⁸.

⁵ RIEGL Aloïs, *op. cit.* (note 2), p. 43 et suivantes.

⁶ La bibliographie concernant Jean Duvet est abondante. Les ouvrages de référence sont les monographies de BERSIER Jean, *Jean Duvet, le maître à la licorne 1485-1570 ?*, Paris, Berger-Levrault, 1977 et de EISLER Colin, *The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvet*, New York, 1979. Colin Eisler établit le catalogue de l'œuvre de cet artiste et réalise l'étude la plus approfondie sur le sujet. Les références aux gravures seront données ici en fonction de la numérotation de cet auteur (EISLER n°). Certains aspects de la carrière et de la personnalité de Jean Duvet ont été depuis discutés : *Jean Duvet, le Maître à la Licorne (1485-1570 ?)*, catalogue d'exposition, Musée du Breuil de Saint-Germain, Langres, 1985 ; ZERNER Henri, « Jean Duvet », *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, Paris, 1995, p. 209-224 ; et du même auteur, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme* Paris, 1996, p. 311-323 ; CHERIX Christophe, *Jean Duvet, le Maître à la Licorne*, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des Estampes, Genève, 1996. Voir également CHEDEAU Catherine, *Les arts à Dijon au XVI^e siècle : les débuts de la Renaissance 1494-1551*, Aix-en-Provence, 1999, t. I, p. 207-212, IDEM, « Nouveaux éclairages sur la vie et l'œuvre de Jean Duvet », *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, vol. 38, 1997-1999, p. 207-239.

⁷ EISLER 65. Plusieurs inscriptions et allégories se réfèrent à la fuite du temps et à la mort. : CHEDEAU Catherine, « Jean Duvet (v. 1485- ap. 1562), artiste ou artisan », *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*. Actes du colloque international organisé par l'université de Limoges (équipes de recherche EHIC et TSP) sous la direction de Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault, Limoges, PULIM, 2007, p. 47-64.

⁸ L'*Apocalypse figurée* paraît à Lyon en 1561. Le texte est accompagné de 23 estampes. Le privilège royal, accordé en 1556, précise que le projet a été commencé plus de dix ans auparavant. Outre l'ouvrage de Colin EISLER, on renvoie pour l'*Apocalypse* au catalogue d'exposition : *The Apocalypse and the Shape of things to come*, ed. by Frances Carey, British Museum, 1999, p. 169-178.

Qu'en est-il du monument pris dans les définitions données ? Le résultat de l'enquête peut paraître décevant voire sans intérêt car il s'avère qu'aucun « monument » n'est le sujet d'une œuvre de Jean Duvet, comme il peut l'être chez Jacques Androuet Du Cerceau ou encore chez Étienne Dupérac⁹. Il n'existe chez Jean Duvet aucun relevé « archéologique »¹⁰ et l'artiste ne manifeste aucun goût pour les recherches des « antiquaires » tout comme il n'est guère sensible à la poétique des ruines. Il ne revendique pas non plus de façon explicite une quelconque compétence en matière d'architecture : le vocabulaire des ordres antiques ou encore les exercices de « perspective », si prisés par les graveurs lyonnais et Jacques Androuet Du Cerceau, n'ont guère retenu son attention même si son œuvre en porte parfois la trace¹¹. Enfin, il n'accorde que peu d'intérêt aux paysages urbains et encore moins aux « portraits de ville », contrairement à Bernard Salomon, par exemple¹². La précision d'ordre topographique qui permet de restituer un cadre familier par l'insertion de bâtiments existants est, semble-t-il, étrangère au graveur. L'architecture ne constitue pas un sujet à part entière chez Jean Duvet. Il se propose toujours de montrer un personnage à un moment donné et/ou pendant une action déterminée ou encore une « histoire ». Nous sommes dans le cadre d'une représentation narrative où doivent être immédiatement perceptibles pour un spectateur les actions, les moments et enfin les lieux. L'architecture est à la fois un moyen commode pour structurer et limiter l'espace lointain ou proche, un procédé de composition de ce fait¹³, et un faire-valoir ainsi qu'un signe valant pour l'ensemble de l'histoire.

L'artiste utilise donc des éléments architecturaux afin d'inscrire la scène dans un contexte et d'en faciliter la compréhension. Il s'agit de motifs secondaires venant enrichir le discours ou de structures situant dans l'espace et le temps une action précise. Dans la partie supérieure de *L'Hallali au Cerf*¹⁴, le graveur place un ensemble de maisons « paysannes », sans doute une ferme fortifiée, et permet ainsi au spectateur de localiser l'action. L'épisode d'*Un roi et Diane recevant les chasseurs*¹⁵ se déroule en extérieur, dans une forêt. Suivant un procédé d'organisation à la fois fréquent et simple, on voit apparaître la silhouette d'une ville dans le lointain, mais au centre de la composition. Constituée d'éléments disparates (pont, tours d'enceinte, flèches sur des tours, vaste bâtiment avec deux grandes arcades et des

⁹ Voir en dernier lieu sur Jacques Androuet du Cerceau : GÜNTHER Hubertus, « Du Cerceau et l'Antiquité », *Jacques Androuet du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »* sous la direction de Jean Guillaume, Paris, Picard, 2010, p. 75-90 et sur Étienne Dupérac : LURIN Emmanuel, « Un homme entre deux mondes : Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535 ? – 1604) », *Renaissance en France, Renaissance française ?*, sous la direction d'Henri Zerner et Marc Bayard, Rome, Somogy, 2009, p. 37-59.

¹⁰ Par exemple, Jean Duvet ne semble pas avoir été sensible à la célèbre porte gallo-romaine de Langres qu'il devait pourtant connaître et que dessinera Jacques Androuet du Cerceau dans les années 1540-45 (recueil du musée des arts décoratifs de Paris) : GÜNTHER Hubertus, *op. cit.* (note 9), p. 83, fig. 89 et LEMERLE Frédérique, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, Brepols, 2005, p. 123-124.

¹¹ Ainsi dans *Le Martyre de Saint Jean l'Évangéliste* ou encore dans *La Révélation de saint Jean* (EISLER 38 et 39). Sur les graveurs lyonnais et du Cerceau, on renvoie à LEUTRAT Estelle, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, 2007 ainsi qu'à sa contribution : « Les Vues d'optique. Une poétique de l'espace », *Jacques Androuet du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »* sous la direction de Jean Guillaume, Paris, Picard, 2010, p. 183-195.

¹² SHARRATT Peter, « The Imaginary City of Bernard Salomon », *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium, 14-16 avril 1991, edited by P. Ford and G. Jondorf, Cambridge University Press, 1995, p. 33-48. IDEM, « The image of Temple : Bernard Salomon, Rhetoric and the Visual Arts », *Rhetoric-Rhétoriqueurs-Rederijkers*, ed. J. Koopmans, M.A. Meadow, K. Meerhoff and M. Spies, Amsterdam, 1995, p. 247-267 et enfin du même auteur *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, p. 232-235.

¹³ Il n'est pas dans notre propos de développer ici les procédés de composition explorés par Jean Duvet.

¹⁴ EISLER 29. Jean Duvet reprend une composition de Léon Davent d'après Primatice : ZERNER Henri, *L'École de Fontainebleau. Les gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969 (LD 38).

¹⁵ EISLER 32.

échauguettes surmonté d'une sorte de chemin de ronde), cette cité évoque Rome. Jean Duvet semble choisir une architecture « contemporaine » et « vraisemblable » pour la scène de genre qu'est l'*Hallali* et une architecture antiquisante pour une scène issue de la fable. Cette adéquation, valable pour un spectateur contemporain, n'existe pourtant pas toujours puisque dans une autre gravure de cette Suite, *La Licorne conduite sur un char*¹⁶, la ville évoquée dans le lointain a l'allure d'une cité médiévale qui reprend le décor de la *Vierge à la poire*¹⁷ de Dürer datée de 1511, mais aussi celui de la *Sainte Famille* attribuée à Jean Mignon (vers 1543-1544)¹⁸. Dans d'autres cas, l'architecture structure le récit. Ainsi dans la *Nativité à la chandelle* et dans le *Jugement de Salomon*, Jean Duvet coupe volontairement les entablements et les arcades pour concentrer notre attention sur l'histoire et les figures humaines¹⁹. Ces exemples sont révélateurs de la manière de Jean Duvet. Dans la plupart des cas, on a l'impression, quand on examine ses gravures, d'être en présence de simples décors, de structures venant magnifier ou expliciter une action, ou encore de simples collages voire de citations destinées à prouver au spectateur l'étendue de la culture visuelle de l'artiste.

Cependant, la réponse n'est pas aussi tranchée. Jean Duvet détaille avec insistance la ville qui s'étend derrière saint Jean dans la gravure servant de frontispice à l'*Apocalypse Figurée*²⁰. On distingue de façon très nette un fort de forme circulaire, un pont donnant accès à une porte de ville, une ceinture de murailles protégeant la cité composée d'un ensemble de maisons à pignon et de divers bâtiments, dont une église de style gothique avec de puissants contreforts, un palais avec deux niveaux de lucarnes superposées auquel semble accolée une haute tour surmontée d'une terrasse (qui n'est pas sans rappeler le palais des ducs de Bourgogne à Dijon), un édifice circulaire à plusieurs étages ainsi que d'autres entourés de colonnades et de portiques. Ces éléments (remparts, porte de ville, bâtiment circulaire à plusieurs niveaux, etc.) se retrouvent dans plusieurs gravures comme dans *La Moisson et la vendange évangélique* (XIV, 14-20)²¹. Le choix de ces constructions et de leur groupement n'est sans doute pas innocent, dans les cas présents. En effet, toutes appartiennent au répertoire iconographique des représentations de ville. Portes, tours, remparts, bâtiments religieux et civils d'allure contemporaine symbolisent à eux seuls le monde citadin. La figuration d'édifices de plan centré, de portiques et de colonnades donne une note d'ancienneté et d'exotisme à l'ensemble, comme si Jean Duvet cherchait par l'association de bâtiments issus d'époques différentes à indiquer une ville qui pourrait exister dans une région éloignée des contrées qu'il fréquente²². Il est nécessaire enfin de s'interroger sur la présence de bâtiments contemporains dans ces évocations. Répond-elle à une volonté d'actualisation du texte ? Souhaite-t-on créer un cadre plus familier pour le spectateur, voire formuler des analogies avec le temps présent ?

Jean Duvet accorde parfois une réelle importance aux structures architecturales. Non seulement elles ordonnent l'espace de la composition mais elles participent de façon si active à l'histoire qu'elles en deviennent des sujets. Dans la gravure du *Suicide de Judas*²³ sont

¹⁶ EISLER 34.

¹⁷ BARTSCH illustré, 1980, vol. 10, p. 38, n° 41.

¹⁸ ZERNER Henri, *op. cit* (note 14). Paris, 1969 (J.M.3).

¹⁹ EISLER 10 et 28. On retrouve également ce principe dans sa célèbre *Mise au Tombeau* (EISLER 30) qui reprend celle de Mantegna : *Mantegna (1431-1506)*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 26 septembre 2008-5 janvier 2009, Paris, Hazan, 2008, n° 93, p. 256-258.

²⁰ EISLER 65.

²¹ EISLER 53.

²² Ces représentations de ville ne sont pas très éloignées dans l'esprit de celles de Jérusalem : ROBIN Françoise, « Jérusalem dans la peinture franco-flamande (XIII-XVème siècles). Abstractions, fantaisies et réalités », *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, colloque du département d'Études médiévales de l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV), textes réunis par Daniel Poirion, Paris, P.U.P.S., 1986, p. 33-50.

²³ EISLER 27.

figurées à l'arrière-plan d'un côté une ferme et de l'autre, Jérusalem. Celle-ci, d'allure contemporaine, est matérialisée par une porte monumentale aux battants ouverts avec, dans sa partie supérieure, quatre niches en plein cintre abritant des personnages, et surmontée d'une statue qui signale par sa seule présence Jérusalem²⁴. Jean Duvet ne s'est pas attardé à décrire la cité : point de bulbes orientaux, d'édifices à plan centré mais des maisons à pignons et quelques bâtiments crénelés d'une allure plutôt « nordique »²⁵. Jérusalem se résume à quelques stéréotypes, comme la porte monumentale. Jean Duvet joue une nouvelle fois sur la juxtaposition entre antique et moderne. Toutefois, son propos ne se limite pas à cette seule intention. Au premier plan, Jean Duvet a représenté Judas, pendu à un arbre et de dos, afin de laisser au spectateur le soin d'imaginer l'expression du traître. Ce procédé, qui renforce l'aspect dramatique de la scène, lui permet, en outre, d'expliquer avec une grande économie de moyens à la fois le désespoir et l'exclusion d'un individu de la société tant urbaine que rurale puisque Judas se trouve à l'extérieur des habitations, à l'extérieur de la ville²⁶, qu'il contemple avant de mourir. Jérusalem répond certes en premier lieu au principe de composition de la limitation de l'espace dans le lointain, mais elle devient également un « acteur » à part entière du drame qui se joue devant nous.

Dans certains cas, l'architecture, en particulier celle que l'on qualifierait volontiers de « à l'antique », prend une valeur symbolique supplémentaire. Dans la gravure *L'Ange montrant à Jean la Jérusalem Nouvelle* (XXI, 9-17), Jean Duvet superpose deux scènes²⁷. La partie inférieure illustre le séjour de saint Jean dans l'île de Patmos et la partie supérieure fait référence au texte biblique et à la description de la ville qui y est faite avec ses remparts, ses tours, ses portes et sa place centrale. Le graveur figure une succession de portes de ville qui tiennent de l'arc de triomphe surmontées (ou placées au-devant) de façades d'église de type albertien et serlien ou encore de *tempietti*²⁸. Derrière elles, se déploient des portiques et des colonnades. Tous ces éléments se retrouvent avec quelques variations dans plusieurs autres gravures comme celle de *L'Ange montrant à saint Jean le fleuve d'eau vive* (XXII, 1-5)²⁹. Ainsi lorsque Jean Duvet décrit la Jérusalem céleste, il puise son inspiration dans le monde antique et Renaissance puisque toutes les structures se veulent classicisantes. Il refuse d'intégrer des bâtiments existants et contemporains comme l'avaient fait certains de ses prédécesseurs³⁰. Dürer avait choisi de montrer Nüremberg³¹, Hans Holbein le Jeune une ville

²⁴ Cette porte est disproportionnée par rapport à l'ensemble de la composition et elle occupe le point central de l'image. Ainsi exprime-t-elle à elle seule le monde citadin. Il serait tentant de rapprocher cette porte, avec la superposition d'une arcade et de niches, de la porte d'Arroux d'Autun ou de la face interne de celle des Lions de Vérone que Duvet pouvait connaître par l'intermédiaire des publications de Sebastiano Serlio (*Il Terzo Libro...*, Venezia, Francesco Marcolini da Forlì, 1540, p. CXL).

²⁵ Il est toutefois difficile de repérer un édifice précis. Sur la représentation de la ville de Jérusalem, voir note 22. Quand Jean Fouquet choisit de représenter Jérusalem, il place souvent (mais non de façon systématique) une église de plan centré couverte d'un dôme, des couronnements à bulbe sur les tours, etc., afin de donner un caractère orientalisant à un ensemble d'allure très septentrionale, voire parisien : *La Mise au tombeau* et *La Déposition* des Heures d'Étienne Chevalier (voir le catalogue d'exposition *Les Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet. Les quarante miniatures du musée Condé*, Paris, Somogy, 2003, p. 38 et 44).

²⁶ Qu'il aurait pu rejoindre car la porte est ouverte, signe que c'est son désespoir qui l'a conduit à s'exclure lui-même.

²⁷ EISLER 60.

²⁸ Pour les façades d'églises, on a l'impression que Jean Duvet connaît la célèbre gravure de Serlio reproduisant une « façade de temple corinthien » : S. Serlio, *Regole generali...* (*quarto libro*), Venezia, Francesco Marcolini da Forlì, 1537, f° 53v°. On trouve également de très grandes affinités d'esprit dans ses représentations des bâtiments avec les gravures de Jacques Androuet du Cerceau et en particulier avec celles des *Temples à la manière antique* (connue anciennement sous l'appellation de *Moyens Temples*), publiées à Orléans en 1550.

²⁹ EISLER 61. En employant des structures similaires sur toutes les gravures de l'Apocalypse, Jean Duvet assure une cohésion visuelle et une unité à son ensemble.

³⁰ Sur l'iconographie de la Jérusalem céleste à l'époque médiévale, on renvoie au catalogue d'exposition « *La dimora di Dio con gli uomini* » (Ap 21,3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo* a cura di

d'allure septentrionale³², tandis que des miniaturistes florentins focalisaient leur attention et celle des destinataires sur la coupole de la cathédrale de Florence placée au centre de la *Civitas Dei* (le *Duomo* devient un « monument »)³³. Jean Duvet récuse donc toute actualisation du récit tout comme il semble écarter tout parallélisme avec l'histoire du moment contrairement, par exemple, au monogrammiste MS pour l'illustration de la Bible de Martin Luther en 1534³⁴. En cela, Jean Duvet est proche dans l'esprit des *Apocalypses* éditées en France au XVI^e siècle qui tout en s'appuyant sur les cycles de Hans Sebald Beham, de Cranach ou d'Holbein, ne reprennent pas à leur compte les messages politiques sous-jacents. Son imagination ne le conduit pas non plus à insérer dans la Cité céleste des bâtiments imaginés de la Jérusalem terrestre³⁵ ou à évoquer une ville de forme quadrangulaire fermée par une grande et haute muraille et protégée par douze portes que gardent des anges³⁶. Par ses choix iconographiques, Jean Duvet semble faire preuve d'originalité. Il refuse de donner à la cité céleste l'apparence d'une ville qui pourrait exister ou encore qui évoquerait la Jérusalem historique, s'écartant en cela de traditions iconographiques bien établies, tout comme il récuse la traduction visuelle littérale du texte qui rencontre pourtant un certain succès au même moment. En fait, il transcrit dans son langage sa conception personnelle d'une ville idéale : il reprend certains lieux communs des représentations des villes utopiques (tant littéraires que figuratives) comme les temples et les palais et interprète à sa manière la description biblique³⁷. La complexité du plan ainsi que les proportions symboliques sont figurées par la répétition de quelques éléments, la somptuosité des matériaux et la délicatesse des couleurs par des hachures plus ou moins serrées et la transparence des édifices par les multiples ouvertures, parfois quadrillées par de fins losanges afin de matérialiser des vitraux.

L'importance accordée au monde *all'antica* doit aussi être soulignée. Dans les Heures d'Étienne Chevalier, Jean Fouquet plaçait la Vierge à l'Enfant devant une immense cathédrale gothique et le donateur dans un environnement renaissance pour bien marquer la différence

M.L. Gatti Perer, Milan, 1983. Pour une approche synthétique de l'illustration de l'Apocalypse, on renvoie à SCHILLER Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band V, Gütersloch, 1990, p.343-383.

³¹ Bartsch illustré, 1980, vol.10, p. 170, n° 75.

³² Ville que l'on identifie parfois avec Lucerne.

³³ CHASTEL André, « Un épisode de la symbolique urbaine au XV^e siècle : Florence et Rome, cités de Dieu », *Fables, Formes Figures*, vol. I, Paris, Flammarion, 1978, p. 517-524.

³⁴ Hans Lufft, Wittenberg, 1534. L'illustration du chapitre XVIII montre Babylone sous l'aspect de la ville de Worms comme si Luther avait voulu faire un parallèle avec la Diète de Worms où Charles Quint confirma son excommunication. Dans les gravures « luthériennes », les références aux affrontements religieux sont patentes. Par exemple, Babylone prend l'allure de Rome dans les illustrations de Cranach l'Ancien dans l'édition du Nouveau Testament de septembre 1522 (Wittenberg). On reconnaît aisément le château Saint-Ange ou encore le Belvédère. L'illustration du chapitre XX (7-10) par Erhard Altdorfer de la bible imprimée à Lübeck en 1533-34 montre de façon explicite la ville de Vienne et fait sans doute référence au siège de 1529 par les Turcs. Rien de tel n'apparaît chez Jean Duvet. Sur cette question, voir notamment le catalogue d'exposition *The Apocalypse and the Shape of things to come*, edited by Frances Carey, British Museum, 1999, p. 99-116.

³⁵ Dans *L'Ange montrant à Jean la Jérusalem nouvelle* du Nouveau Testament édité par Silvan Otmar à Augsbourg en 1523, Hans Burgkmair place un édifice circulaire couronné d'un dôme à bulbe qui pourrait évoquer la Jérusalem historique, mais sous une forme très simplifiée.

³⁶ Hans Lufft, Wittenberg, 1534, illustration 26. C'est également ce que choisissent Hans Sebald Beham et à sa suite Virgil Solis, Jean Maugin et Bernard Salomon tout comme Mathieu Merian au XVII^e siècle. Jérusalem est un quadrilatère de murs percés par quatre fois de trois portes. Un large fleuve sépare deux quartiers de maisons dans des versions très simplifiées chez Hans Sebald Beham, Bernard Salomon et Virgil Solis. La figure quadrangulaire (ou polygonale) est la transcription littérale du verset 16 du chapitre XXI de l'Apocalypse : « Et la Cité est située en quarrure ». Sur la forme circulaire et quadrangulaire employées pour figurer la Jérusalem céleste, outre le catalogue d'exposition cité note 30, voir MAC CLUNG William Alexander, *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Paradise*, Londres, University of California Press, 1983, p. 61 et KOBIELUS Stanislas, « La Jérusalem céleste dans l'art médiéval », *Le mythe de Jérusalem du Moyen Âge à la Renaissance*, études réunies par E. Berriot-Salvatore, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 1995, p. 102.

³⁷ C'est ce que constatent les auteurs du catalogue de l'exposition cité note 30, p. 114-115.

entre l'espace divin (gothique) et laïc (renaissant)³⁸. Dans de nombreuses miniatures de la fin du Moyen Âge, une église de style « gothique » figure au centre de la Cité céleste³⁹. Cette tendance est désormais inversée. Une telle constatation inviterait à se pencher sur la signification que donnaient les hommes de la Renaissance à l'architecture gothique et d'une manière générale sur la conscience historique à la Renaissance.

Enfin, il est nécessaire de garder à l'esprit que dans les exemples évoqués précédemment, nous entrons dans le cadre de la représentation d'une vision, c'est-à-dire d'un événement surnaturel qui intervient au seul niveau de la conscience d'un individu, d'une image mentale en quelque sorte⁴⁰. Pour figurer un tel phénomène, l'artiste se doit de concevoir un univers régi par les lois de la « nature » et composé d'objets reconnaissables par le spectateur mais avec des procédés spécifiques de composition et des structures imaginaires. C'est ce que cherche à réaliser Jean Duvet. Pour ce faire, il renonce aux principes de construction de la perspective linéaire, voire il exclut l'emploi d'une profondeur même simplifiée et il n'accorde que peu d'importance aux rapports de proportion entre les personnages et leur environnement. Il accentue la planéité de la surface et rend ainsi explicite la nature exacte de la scène. Il joue également sur l'imbrication des éléments architecturaux qui, pris isolément, pourraient avoir été réalisés par l'homme mais qui ne peuvent avoir d'existence tangible dans un monde régi par les lois de la physique et les simples règles de la construction architecturale.

Somme toute, Jean Duvet utilise les structures architecturales au gré de son inspiration, des nécessités de composition et aussi de ses habitudes. Dans un certain nombre de cas, elles deviennent signifiantes mais en aucune façon elles ne se transforment en « monuments ». Ce ne sont en réalité que de « simples objets figuratifs », dans le sens où quelques détails permettent au spectateur d'identifier et de comprendre l'histoire de façon immédiate sans difficulté aucune. Les architectures employées par l'artiste ne sont que des variations sur un nombre restreint d'éléments : fortifications et palais médiévaux, églises gothiques avec leurs contreforts, tours et flèches, ponts, colonnades et portiques superposés à l'antique, temples circulaires évoquant les tholos, dérivés de façades de temple antique ou d'église de la Renaissance suivant le modèle d'Alberti et de Serlio ainsi que portes de ville traitées en arc de triomphe. Mais les motifs issus de l'Antiquité et de la Renaissance ne présentent pas un caractère particulièrement novateur⁴¹. L'évolution que l'on observe se manifeste surtout par un enrichissement formel et le foisonnement apparent n'est en fait que le résultat d'un agencement particulier. Jean Duvet a également des « tics » d'écriture, c'est-à-dire qu'il procède toujours de la même manière. Ses gravures fonctionnent sur la

³⁸ Toutefois, la Vierge, couronnée et allaitant l'Enfant, apparaît assise placée juste devant une niche à coquille de style renaissant comme si on cherchait plutôt à figurer un lieu hors de toute temporalité. Pour SCHAEFER Claude, *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de l'art de Jean Fouquet*, thèse de doctorat, université de Paris IV, Lille, 1972, p. 224-225, la richesse du décor (pilastres dorés et cannelés, dallage en relief de marbre et d'or), l'extension très grande du firmament bleu font de cet endroit un espace « nous transportant au ciel », révélant une partie de ce qui constitue la Jérusalem céleste. Voir le catalogue d'exposition *Les Heures d'Étienne Chevalier par Jean Fouquet. Les quarante miniatures du musée Condé*, Paris, Somogy, 2003, p. 14 et *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, sous la direction de François Avril, Paris, Hazan, 2003, cat. 24-4, 24-5, p. 193-218.

³⁹ Voir CHASTEL André, *op. cit.* (note 33), ill. 219, *De civitate Dei*, ms parisien v. 1410, Philadelphie, Museum of art, P.S. Collins coll.

⁴⁰ Nous reprenons ici l'argumentation développée entre autre par PANOFKY Erwin, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1943, Paris, Hazan, 1987, p. 96.

⁴¹ On note cependant des choix différents qui résultent des sources visuelles dont disposait Jean Duvet. À ses débuts, il exploite à la fois les caractéristiques de l'architecture lombarde de la fin du XV^e siècle et celles issues du milieu romain du début du XVI^e siècle. À la fin de sa vie, les architectures se veulent souvent classicisantes et trouvent des pendants chez d'autres de ses contemporains. Cette constatation prouve que Jean Duvet a cherché tout au long de sa vie à renouveler sa culture visuelle.

superposition, l'accumulation, la répétition et la démultiplication d'éléments d'architecture, en particulier ceux qui se veulent à l'antique, auxquels se joignent parfois des détails pris dans la réalité contemporaine mais transformés comme le palais des ducs de Bourgogne. Si Jean Duvet se montre sensible à l'image de l'église gothique ainsi qu'à celle du château médiéval, c'est sans doute parce qu'elles sont très prégnantes dans les structures mentales. Son imaginaire le conduit à choisir le monde *all'antica* quand il s'agit d'évoquer la Cité idéale, preuve que Jean Duvet entend l'Antiquité comme un monde parfait et/ou mythique.

Un dernier point mérite une attention particulière : l'absence totale de pyramide ou d'obélisque. Ce qui surprend, compte tenu de l'importance accordée à cette structure pendant la Renaissance⁴². À titre d'exemple, il suffit de comparer les gravures de Jean Duvet avec la miniature représentant *Jonas prêchant aux Ninivites*⁴³ où sont réunis les archétypes de l'Antiquité : le palais avec ses arcades, le temple circulaire et sa colonnade, l'arc de triomphe (certes simplifié) et, enfin, au loin, l'obélisque/pyramide. L'imaginaire d'un Jean Cousin⁴⁴, où certains monuments romains sont devenus des variantes fantaisistes mais évocatrices, lui est étranger tout comme lui est indifférent le thème de la ruine qui pourtant se développe dans la peinture française à ce moment là. L'épisode de la mort d'Hector du cycle de l'Énéide à Oiron (1546-1550)⁴⁵ se déploie dans un vaste panorama dans lequel ruines antiques et modernes (rappel de la réalité romaine où plusieurs époques se côtoient) font corps avec le paysage⁴⁶. Rien de tout cela n'apparaît chez Jean Duvet. Nous sommes aussi très loin de l'érudition archéologique qui est pourtant en train de se constituer avec des personnalités comme Jacques Androuet Du Cerceau⁴⁷ ou du pédantisme d'artistes comme Antoine Caron, dans les décennies suivantes⁴⁸. Avec son goût pour les effets d'accumulation, d'imbrication et de superposition et la présence récurrente d'architectures antiquisantes, Jean Duvet semblerait plus proche du maître JG ou du maître CC par exemple⁴⁹. Mais là aussi, le résultat obtenu par Jean Duvet est bien différent : dans les gravures lyonnaises, les acteurs semblent souvent perdus dans un espace trop vaste pour eux ; à l'inverse chez Jean Duvet, les personnages s'affirment même lorsque Jean Duvet s'exerce aux jeux de perspective comme dans le *Saint André*⁵⁰. En somme, le graveur demeure souvent insensible à l'environnement et à ses

⁴² On retrouve des obélisques et le Colisée dans la vignette de la *Chute de Babylone* de l'édition lyonnaise de la Bible chez Guillaume Boullé en 1542, par exemple.

⁴³ F° 62 v° des Heures d'Anne de Montmorency (musée Condé, Chantilly, ms 1476) réalisé entre 1549-1551 et attribué parfois au Maître des Épîtres Getty : voir le catalogue d'exposition *L'art du manuscrit de la Renaissance en France, musée Condé*, château de Chantilly, 26 septembre 2001 – 7 janvier 2002, Paris, 2001, n° 13, p. 58-63.

⁴⁴ Jean Duvet pouvait connaître les tapisseries de l'histoire de saint Mammès placées dans la cathédrale de Langres et qui avaient été tissées d'après des dessins de Jean Cousin.

⁴⁵ Voir GUILLAUME Jean, *La galerie du grand écuyer. L'histoire de Troie au château d'Oiron*, Paris, 1996, p. 79-90, ill. 118 ainsi que CORDELLIER Dominique, SCAILLIEREZ Cécile, « À la recherche du Maître d'Oiron », *Monumental*, 2008, n° 2, p. 21-24.

⁴⁶ Voir notamment l'article de COOPER Richard, « Le miroir du désordre : Lafréry, Du Cerceau et le ruinisme en France sous Henri II », *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du colloque Renaissance, Humanisme et Réforme, Nice septembre 1993, textes réunis et présentés par G. A. Pérouse avec la collaboration de F. Goyet, Saint-Etienne, 1996, p.203-219 ; Mac GOWAN Margaret, *The Vision of Rome in late Renaissance France*, New Haven and London, 2000.

⁴⁷ Dans son album de dessins d'architecture (musée Condé, Chantilly, ms. 396), réalisé vers 1550, Jacques Androuet Du Cerceau semble laisser souvent libre cours à son imagination, mélange d'Antiquité, d'archéologie et de fantaisie ; voir note 43 : n° 19, p. 83-85. Cette attitude se retrouve dans ses publications sur les « Temples » : voir note 28.

⁴⁸ Voir ERHMANN Jean, *Antoine Caron. Peintre de fêtes et de massacres*, Paris, Flammarion, 1986.

⁴⁹ Voir en dernier lieu LEUTRAT Estelle, *op. cit.* (note 11), 2007, p. 70-77.

⁵⁰ EISLER 18. Jean Duvet construit grâce au quadrillage du sol une architecture en perspective complexe composée d'arcades en plein cintre retombant sur des piliers quadrangulaires. Mais l'échelle de l'apôtre est démesurée par rapport au cadre architectural. Nous sommes loin des constructions du maître JG, de celles de Serlio ou encore des *Vues d'optique* de Du Cerceau publiées en 1551 : LEUTRAT Estelle, *op. cit.* (note 11), 2010, p. 183- 195.

capacités poétiques et organisatrices. Si Jean Duvet possède une certaine connaissance des structures italianisantes et classiques⁵¹, sa manière de représenter l'architecture est souvent ambiguë car elle est à la fois réductrice et ambitieuse. Son graphisme demeure proche dans l'esprit des cartes de ville⁵² et des illustrations de livres, dans lesquelles s'opère nécessairement une simplification graphique compte tenu des dimensions réduites des images, mais que Jean Duvet a certainement étudiées avec attention. En revanche, son insistance à représenter des structures *all'antica* avec une apparente diversité s'ancre dans la même volonté que celle de ses contemporains. Jean Duvet donne l'impression d'un artiste qui a des aspirations bien supérieures à ses connaissances, à ses possibilités ou à celles que la gravure peut lui offrir.

Cette absence ou ce refus de récréation poétique et de recherche historique s'expliquent aussi par le fait que Jean Duvet appartient à une génération précédente, formée au contact d'une autre esthétique, et surtout qu'il s'adonne à de toutes autres recherches. Son horreur du vide le conduit à remplir entièrement la page sans laisser aucun espace pour la respiration. Son écriture très particulière, très détaillée et touffue, peu lisible parfois, le marginalise quelque peu et le classe parmi les artistes « visionnaires, voire mystiques ». C'est pour cette raison qu'on le compare très fréquemment à un de ses contemporains, Francisco de Holanda⁵³, mais aussi à un créateur comme William Blake⁵⁴. Toutefois, si on applique à l'*Apocalypse figurée* la définition du « monument » donnée dans l'introduction, il est certain que Jean Duvet considérerait son *Apocalypse figurée* comme un monument, c'est-à-dire comme une œuvre destinée à perpétuer son souvenir, et la gravure placée en frontispice de l'ouvrage comme son testament, son « tombeau »⁵⁵.

⁵¹ Comme le prouve aussi sa représentation de l'architecture dans l'*Annonciation* datée de 1520 (EISLER 12), dans *Le Christ et la Samaritaine* (EISLER 22), ou encore dans *La Mise au tombeau* datée de 1528 (BnF cabinet des estampes, AA-2-Rés).

⁵² Voir la représentation de Rome de la *Weltchronik* d'Hartmann Schedel en 1493, la vue de la ville de Jérusalem par Jacques Androuet du Cerceau en 1543 ou encore le plan de Rome publié par Pirro Ligorio en 1561.

⁵³ DESWARTE Sylvie, « Deux artistes mystiques du XVI^e siècle : Francisco de Holanda et Jean Duvet », *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du colloque Paris, 11-16 octobre 1982, Paris, 1983, p.123-133.

⁵⁴ BLUNT Anthony, *Art et architecture en France 1500-1700*, Paris, Macula, 1983, p. 103.

⁵⁵ On renvoie ici à la définition du terme « monument » donnée par HUGUET Edmond dans son *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle*, Paris, 1925-1967, art. « Monument ». Voir également CHEDEAU Catherine, *op. cit.* (note 7).